ARTE

di

DECLAMARE

L' ARTE
DI DECLAMARE

OPERA ELEMENTARE

DI

Giovanni Emmanuele Bidera

ITALO-GRECO

NAPOLI
Stabilimento Tipografico di Partenope
In Via S. Mattia num. 15 primo piano nobile.
1842.

PREFAZIONE

> *Æschylus, et modicis instravit pulpita tignis,*
> *Et docuit magnumque loqui, nitique cothurno*
> *Hor. de Art. p.*

L'arte di declamare, ch'io riproduco come opera elementare, è una delle più necessarie, ed è la più negletta delle belle arti.

I metodi vaghi o erronei, con cui finora è stata trattata, han fatto dubitare della sua esistenza non solo presso i moderni, ma ben anco presso gli antichi. Il celebre Lessing scrittore drammatico dicea: Abbiamo Attori, ma non arte rappresentativa; *talchè chi ha ruminata la materia, credendola incapace di ridursi a principii certi ed evidenti, stima meglio di doversi questa abbandonare all'empirismo, o all'oscurità.*

Analizzando però le proprietà della parola parlata, e conoscendola suscettibile, (massimamente nella lingua italiana) di prendere tutti i tuoni segnati con note musicali, e di dividere il tempo in ispazi uniformi; abbiamo inventato dei segni più facili delle cifre della musica per scrivere con qualche precisione il tuono, la durata, e le pause della parola, per leggere la declamazione come il canto. Ardua è quest' arte, rozza sembrerà ai Letterati ed agli Attori, ma l'esperienza e il tempo farà conoscere

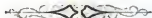
l'utilità dell'invenzione. Queste regole che tutte tendono a ben armonizzare la parola, e a rendere il pensiero preciso, ed evidente il sentimento; diverranno utilissime allora ai Commedianti, ai Cantanti ai Maestri di musica; perchè chi afferra con fermezza un solo anello, può esser ben certo di sostenere tutta la catena delle belle arti.

Perchè questo trattato sia compiuto, noi daremo una breve teoria della Pronunzia *italiana, della* Pantomima *, o sia del* gesto *, e infine della* Mimica *che metterà in equilibrio la parola parlata con l'eloquenza del gesto, riunendo la declamazione al canto, e il canto alla declamazione, e delle tre arti non farà che un arte sola.*

L' uomo, i suoi affetti, la sua armonia ci è stato guida per formare un'arte, che, ben lungi di esser di poco rilievo, è anzi una delle prove maggiori di un vero e sano gusto, un'arte che nascer deve dall'analisi accurata sù noi stessi nell'imitare altrui, e dal giudicare di ciò, ch' è proprio a ferire il senso di chi ne ascolta: sicchè noi osiamo avventurare un completo corso di declamazione, restringendolo a principii generali tratti dalla indole fisica e morale dell'uomo.

Qualunque possa esser l'esito di quest' opera, qualunque l'accoglimento, ci crediamo d'esser compensati abbastanza per avere aperta la strada a più felici ingegni, che, seguendo le nostre traccie, possono meglio di noi pervenire al prefisso e desiato scopo.

DEFINIZIONI

DELL' ARTE IMITATIVA
IN GENERALE

DELL' IMITAZIONE.

1. Il copiare, o far cosa simile alla già fatta, dicesi *imitare*, e l'atto che ne risulta: *Imitazione*.

DELL' ARTE.

2. Per *Arte* s'intende un complesso di regole, che, dipendendo una da un altra , formano un sistema per poter facilmente imitare una data cosa.

DELLA REGOLA.

3. *Regola* si dice quel tale precetto che in segna ad imitare una qualunque cosa con precisione e brevità.

DEL LINGUAGGIO IN GENERALE.

4. Ogni manifestazione del pensiero, sia colla *voce*, sia col *gesto*, dicesi *linguaggio*. Va diviso in

linguaggio di parole ed in *linguaggio di gesti, e* in *linguaggio di parole e di gesti*, che dicesi perciò *Misto*.

DELLA PAROLA.

5. La voce, o la riunione di più voci , formano la *Parola*, segno delle nostre idee.

DEL LINGUAGGIO PARLATO.

6. Una parola, o l' unione di più parole fisiche, che formano l'espressione d'un giudizio chiamasi: *Linguaggio parlato*.

DEL GESTO.

7. Per *Gesto* s' intende qualunque movimento della persona, formato prima nell'interno in corrispondenza ad un' atto di volontà , di desiderio o di qualunque altro affetto ; e quindi appalesato pria di tutto cogli occhi, col viso, colle braccia e col resto della persona.

DEL LINGUAGGIO D' AZIONE.

8. La manifestazione degli affetti, e de' giudizii col *gesto* o con più *gesti* , che formano un sistema di segni, chiamasi *Linguaggio d'azione*.

DEL LINGUAGGIO MISTO

9. Il linguaggio d'azione, e il linguaggio parlato uniti vicendevolmente, formano ciò che dicesi *Linguaggio misto*.

DELLA DECLAMAZIONE

10. L'arte di imitare la più esatta pronunzia delle parole, il modo di bene accentarle, di estenderle, vibrarle, sospenderle, secondo vuole il senso e la sintassi, e dar loro quel tuono ed espressione che l'affetto dimanda, è ciò che dicesi *Arte di declamare*.

DELLA PANTOMIMA

11. L'arte di imitare il solo linguaggio d'azione chiamasi *Pantomima*.

DELLA MIMICA

12. L'arte che insegna a congiungere il linguaggio d'azione col linguaggio parlato, dicesi *Mimica* (1).

(1) Noi parleremo prima della *Declamazione*, poi della *Pantomima*, in ultimo della *Mimica*, e della relazione che essa ha con la *Musica drammatica*.

PARTE PRIMA

DELL' ARTE DI DECLAMARE

DELLE PROPRIETA' DELLA PAROLA.

Gli elementi di che componesi la parola fisica o parlata, sono i suoni Vocali *a*, *e*, *i*, *o*, *u*, e le Consonanti *b*, *c*, *d*, ec. prodotti *per la Espirazione, dalla Ispirazione.*

Nel suono vocale vi sono da distinguere cinque proprietà, cioè.

1.° *La voce.*
2.° *L' accento.*
3.° *La durata.*
4.° *Il tuono.*
5.° *L' espressione.*

DEFINIZIONI

DELL' ISPIRAZIONE

L' *Ispirazione* è lo stato in cui i polmoni si alzano per ricevere l' aria.

DELL' ESPIRAZIONE.

L'*Espirazione* è quello in cui i polmoni si abbassano per cacciarla fuori.

DELLA VOCE.

1.° La qualità, che distingue un suono da un altro si dice *Voce*, e per questa differenza di voce *a* si distingue da *e*, e così dalle altre.

DELL' ACCENTO.

2.° *Accento* dicesi quell' appoggiatura dell' aria spinta da' polmoni sull' organo vocale, disposto in modo che in esso percuotendo dia un suono (1).

DELLA DURATA.

Ogni suono può esser proferito in maggior ominor spazio di tempo, che si chiama *durata*.

DEL TUONO

4.° Il *Tuono* d'un suono è quella qualità, per la quale si rende *acuto* o *grave*.

DELLA ESPRESSIONE

5.° Ogni suono vocale può essere emesso con maggior a minor forza, con più o meno di affetto secondo vuole il sentimento; e ciò costituisce la *Espressione*.

(1) Appare da questa definizione ogni vocale avere il suo suono non solo; ma un accento, un tono, una durata, ed una espressione.

SEGNI CONVENZIONALI.

SEGNI DELLE VOCALI.

Segno dell'è e del ò larga
Segni dell'ë e del ö stretto.

SEGNI DEGLI ACCENTI.

Segno dell'accento tonico ʹ
Segno dell'accento drammatico 'I
Segno dell'accento opposto Λ

DELLA MISURA DEL TEMPO

La misura del tempo o la durata, si calcola per intervalli eguali che chiamansi in musica *battute*. Queste possono essere di due sospiri, che si misurano battendone una a terra ed una in aria, o di tre sospiri che si misurano due a terra ed uno in aria.
Il primo dicesi *tempo pari* o $\frac{4}{2}$
Il secondo *tempo dispari* o $\frac{4}{3}$
Tempo $\frac{4}{2}$ . . . .
Tempo $\frac{4}{3}$ . . .

SEGNI DELLA DURATA DELLE PAROLE.

Una battuta *O*
Mezza battuta *C*
Un sospiro .
Ogni sospiro si può dividere in 4 parti ;
Tre quarti di sospiro :
Mezzo sospiro ;
Un quarto di sospiro ,

Segni delle Pause

Una battuta —

Un sospiro 0

Tre quarti |/

Mezzo sospiro >

Un quarto <

Pausa a piacere 𝄐

SEGNI DE' TUONI

I tuoni si possono dividere in tre classi, acuto, medio e grave.

FIGURA DESCRIVENTE I TUONI.

Acuto ________________________________

Medio ________________________________

Grave ________________________________

SEGNI DELLA ESPRESSIONE.

Sdegno *s.*

Ironia *i.*

Gioja *g.*

Dolore *d.*

Pianto *p.* etc.

CAPITOLO I.

DELLA VOCE E DELLA PRONUNZIA ITALIANA

La voce, siccome abbiam detto, è quel suono formato nella Laringe e nell'apertura della bocca.

Si chiamano voci semplici o Vocali *a, e, i, o, u,*
Si chiamano Consonanti o voci articolate *b, c, d* etc.

ARTICOLO I.

DELLA PRONUNZIA DELLE VOCALI

Il diverso suono più o meno perfetto nasce dalla diversa apertura delle labbra, della bocca e della gola.

DELLA VOCALE A

1. L'*a* è la Vocale in cui queste tre parte sudette restano più aperte.

DELLA VOCALE E

2. La vocale *e* si chiama *media, stretta, larga* o *aperta.*

3. La vocale *e media* si pronunzia stringendo un pochetto la gola, la bocca e le labbra, e la lingua che nell' *a* ordinariamente si tiene sollevata, nell' *e media*, si spinge un po innanzi verso i denti inferiori.

4. Tutto questo si fa maggiormente nel pronunziare l' *e stretta* o *chiusa.*

5. Nel pronunziare l'*e larga* o *aperta* la bocca, la gola e le labbra si stringono assai meno, che nell'*e media.*

DELLA VOCALE I

6. Nel pronunziar la vocale *I*, la gola, la bocca e le labbra si stringono più assai che nel pronunziare *e stretta.*

DELLA VOCALE O

7. La vocale *o*, è *media*, *larga*, e *stretta.*

Nel pronunziare l'*o largo* o *aperto* si rotondan le labbra, e la bocca e la gola si apre a un di presso come nel pronunziare l'*a.*

8. Nel pronunziare l'o *stretto* o *chiuso* si stringe alcun poco la bocca e la gola e le labbra più strette e più rotondate si spingono in fuori.

9. Nel pronunziare *l'o medio* si tenga la media proporzionale tra l'*o largo* e l'*o stretto.*

DELLA VOCALE U

10. Nel pronunziare l'*u*, le labbra si spingono in fuori ancor più che nel pronunziare l'*o* stretto.

ESERCIZIO DELLA PRONUNZIA DELLE VOCALI

L'organo vocale è somigliante a un istrumento di fiato, e da corda.

L'arte di vibrare i suoni vocali, di smorzarli, di

mettere la voce, di accentarla; formerà l' oggetto id questo esercizio.

Nel vibrare ed accentare i suoni, l' incasso delle mascelle inferiori venga sporto in fuori,i muscoli mascellari e dell' organo vocale restino nella massima tensione, la voce vibrata esca dal petto, chè dal rimbombare dello stesso si scorga la sua natura. La voce allora diviene grata e sonora.

Si abbia cura massima , di pronunziare le voci per la loro natura, talchè l'*e* e l'*o* aperto non si confoda con l'*e* e con l'*o* chiuso, e viceversa.

Si faccia in questo esercizio ciò che i ragazzi fanno nelle scuole normali sillabando, ma con la massima accuratezza.

Da un tuono si passi ad un altro, e si faciliti così l' uso dell'organo vocale.

Quando si è acquistato il maneggio dell' organo vocale, è facile di sottometterlo a tutte le gradazioni del sentimento.

ART. II.

DELLE CONSONANTI

Le Consonanti si distinguono primieramente in *labiali* e *linguali* , secondo che le labbra o la lingua hanno la parte maggiore alla loro articolazione.

DELLE CONSONANTI LABIALI.

Le consonanti labiali son cinque , *b*, *p*, *m*, *v*, *f*. Nel pronunziare *ba*, *be*, *bi*, *bo*, *bu*, non si fa che

mandar fuori naturalmente la voce nell' atto che si apron le labbra, conformando poi queste, secondo che richiede il suono delle Vocali, che seguono alla lettera *b*.

Per pronunziare *pa, pe, pi, po, pu*, si fa lo stesso; ma le labbra si premono l'un contro l'altro prima d'aprirle, e la voce si manda fuori con maggior forza.

L'articolazione di *ma, me, mi*, ec. è molto simile a quella di *ba, be, bi*, se non che la voce si fa uscire in parte anche dal naso, e risonare alcun poco nella sua cavità interiore.

Di qui è che il *b*, e il *p*, si chiamano *labiali semplici*; e la *m* si dice *labiale nasale*.

Le altre due *v*, e *f*, si dicone *labiali dentali*, perchè la loro articolazione dipende unitamente dalle labbra, e dai denti.

Per pronunziare, *va, ve, vi*, ec. si appoggiano i denti superiori sul labbro inferiore, e la voce si manda fuori naturalmente nell' atto di staccare i denti dal labbro.

Per pronunziare *fa, fe, fi*, ec. innanzi di staccare i denti dal labbro si comincia a spingere il fiato con forza; il quale uscendo lateralmente, e battendo nel labbro superiore fa sentire una specie di soffio.

Delle consonanti linguali.

Le altre consonanti (eccetto la *h*) sono tutte linguali.

Si suddividono però anche queste in varie classi.

Il *d* si articola appoggiando la punta della lingua ai denti superiori, e spingendo la voce moderatamente.

Il *t* appoggiando la punta della lingua un pò più abbasso, cioè fra i denti superiori e gl' inferiori, e spingendo la voce con maggior forza. Perciò queste due consonanti si chiamano *linguali dentali.*

La, le, li, ec. si proferiscono ripiegando la lingua all' insù, e appoggiandone la punta al palato un pò più indietro, che nell'articolazione dell' *n*.

Ra, re, ri, ec. si pronunziano accostando la punta della lingna al palato, come per la *l*; ma facendola tremolare nell'atto di mandar fuori la voce, e spingendo questa medesima con maggior forza.

Queste due Consonanti si potrebbono chiamare *linguali palatine* : invece si chiamano *linguali liquide,* della quale denominazione è difficile assegnar la giusta ragione.

Ce, ci, si proferiscono appoggiando al palato la parte anteriore della lingua , e mandando fuori la voce naturalmente.

Ce, ci, si pronunziano allo stesso modo, ma premendo un poco la lingua contro il palato , e spingendo la voce con maggior forza.

Nel proferire *ga, ghe, ghi, go, gu,* la punta della lingua si appoggia sotto i denti inferiori, e la parte di mezzo si appoggia al palato un pò indentro verso la gola , mandando fuori la voce con una aspirazione.

Lo stesso pure, si fa nel proferire *ca, che* , *chi* , *co, cu,* se non che il mezzo della lingua si appoggia al palato un pò meno indentro , e la voce si spinge con maggior impeto , e con aspirazione più forte.

Quindi è che *ge, gi,* e *ghe, ghi, ce, ci,* e *che, chi'*

propriamente sono articolazioni affatto diverse, e dovrebbero esser pure contrassegnate con diverse lettere : invece le une si scrivono colla *h* , e lo altre senza.

Il *g* in *ga* , *ghe* , *ghi* ec., e il *c* in *ca*, *che*, *chi* ec. si chiamano *gutturali* , perchè si articolano verso la gola : ma questo nome non può lor convenire in *ge gi* , e *ce ci* , che piuttosto sono *palatine*.

Q si articola allo stesso modo che il *c* gutturale. Si osservi che il *q* è seguito sempre da un dittongo , che comincia per *u* , como *quasi* , *questo* ec.

Nell' articolazione della *s* s' appressa la punta della lingua ai denti inferiori , e tra questi o i denti superiori , che tengonsi vicinissimi gli uni agli altri , si fa uscire la voce a maniera di fischio , o di sibilo. Perciò questa lettera si chiama *linguale* , *fischiante* , o *sibilante*.

Un tal sibilo però ora è più forte , ed ora più dolce , come è facile a distinguere nel *sa* di *rósa* , e di *rösa*.

La *z* è similmente un composto delle articolazini ora di *d* e *s* dolce , ora di *t* e *s* forte ; così *Zenone* equivale a *Dsenone*, e *zitto* equivalo a *tsitto*. Perciò la *x* e la *z* si chiamano *Lettere doppie*.

Il *J* si articola mettendo le parti laterali della lingua fra i denti molari , e accostadone la parte più interna al palato nell' atto di spinger la voce.

Resta la *h*, la quale da alcuni si esclude pure dal numero delle consonanti. Ella esprime quel fiato , che avanti di proferire una vocalo si manda talvolta dal fondo della gola a maniera di sospiro che chiamasi *aspirazione*.

Nella Lingua Italiana però questa aspirazione si fa sentir solamente in *che, chi :* e *ghe, ghi.*

Negl' interposti *ah*, *oh*, *deh*, *uh*, *eh* ec. invece di far sentire l' aspirazione, si prolunga la Vocale medesima : e le parole io *ho,* tu *hai,* egli *ha*, essi *hanno*, si proferiscono come se la *h*, non vi fosse; e alcuni infatti sogliono scriverle anche senza la *h*, sostituendovi in cambio un accento, come *ò*, *ài*, *à*, *ànno.*

DIFETTI NELLA PRONUNZIA DELLE CONSONANTI.

Nelle labiali siccome fra il *b* e il *p*, fra il *v* e la *f*, non v' ha quasi altra differenza, che la minore o maggior forza con cui si spinge la voce; così è facile lo scambiarle. I Tedeschi infatti in vece di *be* frequentemente pronunziano *pe*, e invece di *ve* dicono *fe*. In bocca ad un Italiano ciò farebbe cattivissimo suono, perciò conviene avvezzarsi a ben distinguere le loro diverse articolazioni.

La *r* è consonante più difficile ad articolarsi pel tremollo, che deve darsi alla lingua per proferirla. Per avvezzarvisi convien ripeterla più frequentemente dell'altre or separatamente, or nelle parole che più n' abbondano, come *trarre*, *tremare*, *terrore* ec.

DELLA PRONUNZIA DELLE SILLABE.

Ogni voce distinta, e proferita con una distinta emissione di fiato, forma una sillaba, come abbiamo già detto.

Ogni vocale pertanto può formare una Sillaba da

se sola. Al contrario nessuna Consonante può formar Sillaba, se non è unita a qualche Vocale.

Dei dittonghi, e trittonghi.

Alle volte due vocali non formano che una Sillaba sola, e questa allor si chiama un *dittongo*. Ciò avviene quando le due Vocali si pronunziano in un sol fiato, e così unitamente, che vengono quasi a formare un suono solo, come AU, in *aura*. EU in *euro*, UO, in *uomo*, OI in *oibò* ec.

Anche tre Vocali compongono alcuna volta una Sillaba sola, la quale allor si dice *trittongo*, come IEI in *miei*, UOI in *tuoi*, IUO in *giuoco* ec.

In questi casi la voce si posa sopra una sola delle Vocali, la quale si può chiamar *vocal dominante*; le altre si fanno appena sentire sfuggitamente.

La Vocal dominante nei Dittonghi ora è la prima, ed or la seconda. Nell' *au* di *aura* la voce si manda fuori solamente per l'A: l'U si fa sentir dopo sfuggitamente con restringimento delle labbra: facendo uso del fiato medesimo, che è uscito per l'A.

Al contrario nell'UO di *uomo* l'U si fa sentire sfuggitamente innanzi all'O, e la voce si ferma in seguito sull'O medesimo.

Nei Trittongi la Vocal dominante ora è nel mezzo, comè in *miei*, *tuoi*; ora in fine, come in *giuoco*.

Allorchè nel proferire due o tre Vocali di seguito si manda fuori un nuovo fiato per ciascheduna, esso non formano più Dittongo, o Trittongo, ma fanno altrettante Sillabe separate, come *Pa-u-ra*, *La-u-to*. È regola generale che nei dittonghi o trittonghi la

voce si vibra più sopra la vocale ove cade l'accento tonico; perchè sull'altra si fugge.

ART. III.

Delle sillabe Miste di Consonanti e di Vocali.

Le consonanti, oltre alle distinzioni che abbiamo di sopra accennate, ne han pure un'altra, ed è quella di *mute*, e *sonore*.

Le consonanti sonore sono F, R, S, X, Z, nel pronunziar FA, RA, e SA, la prima fa sentire il soffio, la seconda il mormorio, e la terza il sibilo innanzi che si oda il suono dell'A. Questo sibilo si sente pure nell'X, e nella Z che son composte dell'S.

Le altre Consonanti son tutte mute, perchè non dan niun suono, se non seguite da una Vocale, e il suono non si ascolta, se non nell' atto che si spinge il fiato, e si apre la bocca per pronunziare questa Vocale. Così ben può uno, come si è già accennato nella Introduzione, preparare le labbra o la lingua per pronunziare BA, o DA; ma finchè non aprirà le labbra, e non istaccherà la lingua dai denti per dar passaggio alla voce, onde far sentire l'A, non ne uscirà mai nessun suono.

Quindi è che siccome le Consonanti mute non servono che a modificare il suono della Vocale seguente; così con questo avrebbero sempre a far Sillaba, come avviene difatti in Ba, Ca, Da.

Ma Ab, Ac, Ad, e simili non avrebbero a for,

mare una Sillaba sola, poichè dopo pronunziata l' *a* non si puo far sentire il *b* senza chiuder le labbra, e riaprendole mandar fuori la voce nuovamente, la quale per conseguenza dee far sentire un altra vocale.

Questa vocale si ode in fatti, ed è un *e*, cosicchè volendosi pronunziare *ab* noi veniamo realmente a dir *abe*.

Ma l'*e* è proferita sì rapidamente, e con fiato sì tenue, che appena si sente. Perciò questa vocale che si ode in fine è chiamata *e muta*; ed *ab* si considera per una sillaba sola, come se il *b* fosse appoggiato all'*a* precedente, e la *e*, che realmente la segue, non esistesse.

Circa alle Consonanti sonore è vero che in *af*, *ar*, *as*, pronunziata l'*a*, si ode il soffio dell'*f*, il mormorlo del *r*, e il sibilo della *s*, senza che s'abbia a riaprir la bocca. Ma questo medesimo soffio e sibilo e mormorio contengono il suono di un' *e* muta o di un' *i*; e perciò vale anche per esse quello che delle consonanti mute abbiam detto.

Oltre a queste sillabe, che son le meno composte, ve n'ha dell'altre più composte assai, vale a dire o di una consonante, o più vocali, come in *pie-no*, *buo* in *buo-no*, *miei*, *tuoi* ec.; o di una vocale, e più consonanti, come *ban* in *ban-do*, *gra* in *gra-do*; o di più consonanti, e più vocali, come *pian* in *pian-ta gliuo* in *figliuo-lo*.

In queste sillabe, quando v'ha più d'una vocale, esse formano sempre un dittongo, od un trittongo; e quando v'ha più di una consonante, quelle che non s'appoggiano immediatamente alla vocale seguen-

te, sono sempre accompagnate implicitamente da un' E muta.

Fra le Sillabe composte, quelle che convien ripetere più di sovente a confronto; per abituarsi a ben articolare distintamente, sono:

gia, ge, gi, gio, giu,	*ga, ghe, ghi, go, gu,*
cia, ce, ci, ciò, ciu,	*ca, che, chi, co, cu,*
scia, sce, sci, scio, sciu,	*scha, sche, schi, sco, scu,*
glia, glie, gli, glio, gliu,	*gla, gle, gli, glo, glu,*
gna, gne, gni, gno, gnu,	*na, ne, ni, no, nu,*

DELLA PRONUNZIA DELLE PAROLE.

Nelle Parole, oltre alla retta pronunzia delle lettere e delle sillabe, di cui sono composte, è d'uopo anche osservare:

1.° di nulla aggiugere, e nulla togliere a ciò che è scritto, per esempio non dir MI-IO in vece di MI-O. TU-VO in vece di TU-O *etc.*

2.° Di fermar la voce sulle Sillabe ove conviene.

DELLA PRONUNZIA DELLE PAROLE RISPETTO ALLE VOCALI LARGHE MEDIE E STRETTE

1.° Tutte le parole si pronunziano generalmente con vocali medie, cioè non troppo aperte, nè troppo chiuse.

ECCEZIONI

2.° La vocale E dell'accento tonico in molte parole è larga, come per esempio in *plèbe* in *Tèbe* ec.

3.° In molte altre la vocale anzidetta è stretta, come nella parola *mente*; e così in tutti gli avver-

bi che finiscono in *mente*, come *ferocemènte* ec. Non si può stabilire alcuna regola universale su le anzidette vocali; giova però il far osservare che le più volte innanzi a due consonanti hanno il suono stretto, come del pari in tutte le parole che terminano

1.° In *orno*, *ogno*, *onte*, *onna*, *ore*, come per es. *giòrno*, *ritòrno*, *bisògno*, *pònte*, *cònte*, *gònna*, *dòlore sentòre* etc.

2.° Nelle parole che terminano in *etto*, *ente*, o *conto*, *osto*, come p. e. *Giovinètto*, *velocemènte*, *momènto pòsto* ec.

4.° Le vocali che terminano la parola, si pronunziano medie: tranne le parole che finiscono con doppia consonante, come *idea*. ec.

DELLA PRONUNZIA DELLE PAROLE RISPETTO ALLE CONSONANTI

5.° Tutte le consonanti si pronunziano ora aspre, ed ora dolci, come abbiamo detto.

6.° Le consonanti semplici poste fra due vocali si pronunziano ordinariamente dolci, come *amore* la *m*, e la *r* sono dolci.

Qual è dunque la differenza tra *fatto*, e *fato*, *accetto*, e *aceto*, e simili?

Eccola: nel dir *fatto*, dopo profferito l'A, si dispone subito la lingua per l'articolazione del T, e colla lingua così disposta si sta un memento in silenzio; quindi si profferisce con forza la sillaba To. La sua pronunzia si può dunque esprimere nella maniera seguente: FATt-TO.

Al contrario nel dir *fato* la Vocale A si prolunga alcun poco, e dietro a lei si profferisce la Sillaba TO senza interrompimento, e naturalmente; sicchè la sua pronunzia equivale a FAa-TO.

La stessa è la differenza tra *accetto*, e *aceto*.

Nelle Consonanti sonore il doppio suono si fa sentir realmente col prolungare per doppio tempo, e rinforzar maggiormente il loro soffio, o sibilo, o mormorio.

La differenza adunque tra *saffo*, e *pafo*, tra *spesso*, e *speso*, tra *ferro*, e *fero* si è, che in *saffo*, tra l'A e l'O si ode un soffio continuato e gagliardo, che s'attacca ad amendue le Vocali, e la Vocale A cessa subito; il che può rappresentare la parola SAF-FO: al contrario in *pafo* la Vocale A si prolunga, e il soffio della F cade tosto sull'O, onde è come PAa-FO. Lo stesso dicasi della diversa pronunzia di SPES-SO, e SPEeSO, di FER-RO e FEe-RO.

Circa alla Z, siccome essa equivale a due Consonanti, una muta e l'altra sonora; così quando è raddoppiata, si comincia a interromper la voce per la consonante muta, e si profferiscono in appresso con maggior forza la muta e la sonora appoggiate amendue alla vocale seguente; perciò la pronunzia di *pezzo*, è come PETtSO.

Nelle Parole piane, e nelle sdrucciole la Vocale, dell'accento tonico, comunemente si profferisce con minor impeto, e minor alzamento di tono, ma invece si prolunga di più, come AMAaTo, AMAaBILE.

Si eccettuin le Vocali seguite da doppia Consonante della medesima specie, le quali, come abbiamo accennato, si pronunziano con prestezza.

prolungando invece o la Consonante medesima, se è sonora, e frapponendovi un picciolo silenzio, se è muta.

La stessa regola si tiene quando questa Vocale è seguita da due Consonanti di diversa specie, di cui una a lei si congiunga. La Vocale anche allora si pronunzia prestamente, e la sospensione di voce si fa in cambio sulla Consonante, a cui si unisce un E muta, ma quasi insensibile, come *ban-do*, *par-to* ec.

CAPITOLO II.

DELL' ACCENTO IN GENERALE.

ART. I.

L'*Accento*, come abbiamo detto, è la proprietà della voce di esser più o meno vibrata, più o meno modulata per servire al sentimento: quindi è che ogni vocale *parlata* avendo questa proprietà, è un *accento* suscettibile a tutte le modificazioni del tuono e dell' espressione. La parola parlata puo essere composta di una o più voci, ed ha perciò tanti accenti quante sono le voci. Noi prima analizzeremo la parola di una voce o sia *monosillaba* come *Ah!* etc. poi la parola polisillaba come: *brando*, *precipitevolmente*.

Analisi della parola rispetto all'accento

DELLA PAROLA MONOSILLABA.

Se l' accento distinto per voce o per sillaba trovasi in una parola che da se sola possa contenere un senso compiuto, come, *ah! eh! sì, nò*; sicchè l'organo vocale possa essere interamente rimesso, perchè abbia luogo una nuova *Ispirazione*; questa parola si dice *Monosillaba-parlata*.

DELLA PAROLA POLISILLABA.

Se poi la parola è composta di più voci, o di più sillabe, conviene che l' una voce o sillaba si leghi coll' altra che la siegue, ed in questo caso l'organo vocale non si può interamente rimettere, perchè ne segua una nuova *Ispirazione*; ma senza interrompere la prima *Espirazione* si dee ad una articolazione, necessaria per il primo accento, farsene seguire una seconda per legarlo al secondo, e così del resto come: p. e. *fe-ro-ce-men-te.* Queste parole di più sillabe, diconsi. *Polisillabe-parlate.*

AVVERTIMENTO

Per parola *parlata* s' intende dunque qualunque parola non divisa dal segna-caso, per esempio *l'amore dell'amore, all' amore, per l'amore* ec.

Regole delle parole congiunte.

I. Ordinariamente non si divide l'aggettivo che pre-

cede ed è contiguo al suo sostantivo, per esempio: *bèlla-donna*, *gentil-signore*, e similmente non si dividono le preposizioni.

2. L' avverbio che precede e modifica il verbo per esempio *fòrte-gridando*.

3. *Mi*, *ti*, *si*, *vi*, *ci*, *ne*, non si possono dividere dai verbi.

In somma non si divide il *modificante* che precede ed è contiguo al *modificato*, e viceversa.

L' aggettivo o l'avverbio che seguono il *modificato*; possono esser divisi per dar maggiore energia; ma se si abbassano di tuono e formano accenti diversi; avranno espressione più colorita.

ESEMPIO

Dèsio, timor, dùbbia, ed-iniqua-speme

Fuòr dal-mio-pètto omài. Consòrte infida

Io di-Filippo di-Filippo-il-figlio Oso-amàr-io?

SINTASSI.

AVVERTIMENTO.

Sospendere una parola o una proposizione, abbassarla di tuono per poi far conoscere la cadenza, e prendere una pausa conveniente; non sono che mezzi di unire insieme e distaccare le frasi che noi chiamiamo: *Sintassi della declamazione*, modo efficace per render chiaro ed evidente il pensiero.

REGOLE DI SINTASSI DELLE PAROLE PARLATE.

1. Prima regola generale adunque si è quella di dividere un pensiero da un' altro per mezzo delle piccole pause e de'tuoni svariati, affinchè si potessero agevolmente scorgere i rapporti delle parti accessorie con la proposizione principale.

2. Essendo ogni parola segno di un' idea diversa da un' altra; segue doversi rappresentare in modo che resti divisa e distinta da quella che la precede, o che la segue, come detto abbiamo: ammesse l'eccezioni di sopra accennate nelle reg: 1. 2. 3. pag. 30.

3. Uopo è far conoscere per mezzo della cadenza ove il senso vada a risolversi, e dove il periodo vada a finire.

4.° Per mezzo dei varî tuoni, della diversa espressione, e della durata, deesi mostrare qual sia l'oggetto principale del nostro discorso, e quale l' accessorio; su quale idea meno, su quale idea più, vogliamo che si fermi l' attenzione di chi ci ascolta.

5.° Bisogna avvertire di usare nel periodo una forza sempre crescente sino all' idea motrice, ed affrettarsi al termine dello stesso.

DELLA RIPRESA

6.° Allorchè l' uopo il richiede la frase si dee far finire; ma se il periodo non è terminato, bisogna riprendere con più energia la proposizione seguente.

ESEMPIO.

Io non-so chi tu sie, nè per-qual modo
Venuto-se' qua giù; ma fiorentino
Mi-sembri veramente quand'-io t'-odo.

Tu dei super ch'-io fu' il-Conte Ugolino. ec.
dopo la parola *io t'odo* che forma cadenza, riprende immediatamente con più energia *Tu dei saper* etc.

DELLE PAUSE

Le pause distinguono i periodi, le frasi, le parti della proposizione, e determinano con la loro durata più o meno lunga, l' arte di ben dire: per ciò fare si osservino le seguenti

REGOLE DI RIPOSI E PAUSE

1.° Nella costruzione *retta* le pause sogliono esser più brevi che nella *indiretta*.

2.° La proposizione incidente modificando necessariamente un termine non soffre di esser distaccata dal termine che modifica p. e. *L'acqua-che-si attinge-dal-mare è-salsa* e viceversa.

3.° Le congiunzioni *ma, poichè, dunque, quindi, etc.* siano pronunciate staccatamente come pure *ora, quando* ec.

4.° Il verbo finito non si divida dall'infinito, retto da esso p. e. *A te chi ardiva-dir che diviso-eri da Dio?*

6.° Badare a qual proposizione o qual termine appartengono gli aggiunti p. e.

Allor-che tutte dormon le cose-ed io
— sol veglio, e siedo etc.

L' avverbio *sol* appartiene ad *io* e non a *veglio*.

Nella costruzione indiretta in cui il nominativo, il verbo o l' avverbio sono posti in ultimo si distacchino con molta pausa p. e.

La bocca sollevò dal fero pasto
Quel peccator.

Quel peccator sia detto dopo pausa

Or superbi, ora umili, infami sempre fra *infami* e *sempre* si lasci passare una pausa.

ART. II.

DELL' ACCENTO TONICO.

Fra molti accenti o sillabe di cui componesi una parola *Polisillaba* ve ne deve essere uno per legge convenzionale di linguaggio, in cui la vocale si prolunga più delle altre e dove la voce ha maggiore elevazione, ed è appunto quello che dicesi *accento tonico* (1), così in *fe-ro-ce-men-te* la maggior posa di

(1) La parola *accento* pare che derivi dal latino *a canto* è perchè su di esso la voce si trattiene come per cantare : si disse *tonico*, per il maggior tuono rispetto alle altre sillabe : fu chiamato *ritmico*, poichè con esso si misurano i versi : fu detto *nazionale*, perchè da questa appoggiatura più e meno perfetta si distinguo il nazionale dallo straniero : *patetico* perchè determina l' affetto: questo accento ancora secondo il luogo, ove posa nelle parole forma la parola piana, sdrucciola, o tronca, secondo che cade nella penultima, e prima di questa, o pur sull'ultima.

voce si fa sopra *e* di *men*, che è a vocale dell' *accento tonico* della parola ; e per questa maggior posa dove più canta, e prende il tuono la parola, dicesi *tonico* (1).

REGOLE DELL'ACCENTO TONICO

Da quanto abbiamo detto ne seguono le segnate

REGOLE.

1. Che ogni parola polisillaba, essendo il composto indivisibile di più accenti o voci , non lascia luogo a nuova *Ispirazione*.

2. Che ogni sillaba è suscettibile di essere allungata a piacere, ma che la sillaba dell'accento tonico deve prendere la doppia durata dell'altre.

3. Che nelle parole composte di un aggettivo e di un sostantivo , di un avverbio e di un verbo p. e. *orribil-nòtte ognòr-presente* non potendo dividersi, esse non hanno che un solo accento tonico.

L' accento tonico può cadere sull' aggettivo o sull' avverbio: ma ordinariamente più sul *modificante* che, sul *modificato*.

ESEMPIO

Nòtte funèsta atròce orribil-nòtte
Presente ognòra al-mio-pensièro ogn' ànno ,
Oggi-hà dùe-lustri ritornar-ti-vèggio
Vestita d'atre-tenebre-di-sàngue... etc.

(1) Alcuni la chiamano *sillaba lunga* o come altrove abbiam detto *sillaba grande*.

E-pùr quel-sàngue ch'espiàr-ti-debbe.
Ancòr nòn-scorre.

AVVERTIMENTO

L' accento tonico deve riguardarsi, e dividersi in quattro specie, cioè

1.° *Accento vocale.* à
2.° *Accento drammatico.* á
3.° *Accento opposto vocale.* ã
4.° *Accento opposto drammatico.* ã́

ART. III.

DELL' ACCENTO TONICO VOCALE.

Quest' accento è quello che impegna solamente i muscoli dell' organo della voce senza passione; siccome interviene allorchè chiamiamo una persona lontana da noi, e come nel canto senza espressione e nella lettura.

La legge delle parole polisillabe rispetto all'accento tonico vocale.

La parola polisillaba s' innalza di tuono, di espressione e di durata infino all' accento tonico, ove fa la posa maggiore, e quindi cade nel suo tuono fondamentale, s'è *finitiva*: p. è. *Ferocemènte* la sillaba *te* forma la cadenza, ossia lo sbalzo della parola, il quale la rende o *finitiva* o *sospensiva* o *inter-*

rogativa, o *interrotta* secondo che il senso si compie, si sospende, interroga, o s' interrompe. (1)

DELLE PAROLE FINITIVE.

La parola *finitiva* è quella che con la sua cadenza compie da sè un senso, o termina la frase o il periodo. Abbiamo stabilito che s' innalza di tuono insino all'accento tonico, e ricade nel suo sbalzo al suo tuono fondamentale: così in *onnipossente-Iddio*, ove la voce dopo esser salita insino alla sillaba *sen* ricade nella cadenza del tuono fondamentale nella voce *Iddio*.

DELLA PAROLA SOSPENSIVA.

La parola *sospensiva* è quella che non potendo o se compiere il senso, e percorrere unitamente a.n. altre tutta la parabola d'una frase o d'un periodo senza la necessaria *ispirazione*: per dinotare la sua dipendenza trascina ed innalza di tuono l'ultima sillaba, talchè batte un'accento e mezzo, ossia l'accento tonico per intero e l'accento dell'ultima sillaba per metà, più o meno secondo chiede la sospensione p. e: *Mensogna* *non è l' arte.*
del mio libero stato

(1) A ragione *parola* vuolsi da taluni derivata da parabola; dappoichè nel modo da noi osservato per l' alzamento del tuono essa descrive quasi una parabola. E così avviena nella proposizione e nel periodo: spesso molte parole si sospendono per formare una proposizione e molte proposizioni per formare la grande parabola del periodo.

Ove la parola *mensogna* non può pronunziarsi finitivamente, ma si dee sospendere per legarla colle altre parole *non è l'arte*, abbassando di tuono le parole *del mio libero stato.*

DELLA PAROLA INTERROTTA.

La parola *interrotta* allunga l'ultima sillaba, come per dire altra parola, ma da una pronta *Inspirazione* viene interrotta p. e. *Alla tua figlia, scelto io, da te sposo... Ma ben cento e cento* ec. ove la parola *sposo* interrotta devesi allungare nell'ultima sillaba e spinger fuori tutto il fiato, mezzo indispensabile per la novella rapida *Inspirazione* che interrompe il senso.

DELLA PAROLA INTERROGATIVA

La parola *interrogativa* batte due accenti, cioè l'accento tonico, e l'accento dello sbalzo con impeto ed asprezza: e prende nello sbalzo stesso un tuono acuto. p. e.

Codardi, or voi, men che oziose donne,
Con verga vil, con studiati carmi
Frenar vorreste i nostri brandi e noi?

AVVERTIMENTO

Ciò che detto abbiamo delle semplici parole avviene ancora delle proposizioni, le quali si potrebbero ugualmente dividere in *finitive* o *principali*: in *sospensive* o *subordinate* e in *incidenti*: in proposizioni *interrotte*, ed *interrogative*. E siccome fra gli accenti,

che compongono una parola, vi è una sillaba che deve spiccare più delle altre; così fra le parole che compongono una proposizione ve ne ha una, su cui cade l' accento maggiore espressivo che dicesi *drammatico*.

ART. IV.

DELLE PROPOSIZIONI.

Le proposizioni si dividono in tre classi, cioè in *ellitiche* come *Ah! deh!* in *semi-ellitiche* come *cielo Dio! me misero!* etc. o in proposizioni che esprimono un' azione dell' anima, cioè un giudizio p. e. *l' albero è grande*; e in proposizioni che esprimono un' azione di un soggetto sopra un oggetto; p. e. *Pietro ama la virtù.*

RAPPORTO DELLE PROPOSIZIONI.

Le proposizioni riguardate ne' loro rapporti divengono *principali*, *subordinate*, *ed incidenti.*

La *principale* è quella che nel discorso da sè sola compie un senso.

La *subordinata* è quella che per compire il senso ha d' uopo della principale.

L' *incidente* è quella che modifica un termine.

Gli altri termini che si aggiungono con le preposizioni *in, nel, con, per* etc. si chiamano *aggiunti*, per

ESEMPIO

La bocca sollevò dal fero pasto
Quel peccator, forbendola ai capelli
Del capo che gli avea di retro guasto.

Quel peccator sollevò la bocca. Propo: prin cipale.
Dal fero pasto. Aggiunto alla principale.
Forbendola Proposizione subordinata.
Ai Capelli del capo. Aggiunto alla subord,
Che gli avea guasto. Proposizione incidente
Di retro. Aggiunto dell' incidente.

REGOLE DELLE SOSPENSIONI E DELLE CADENZE.

1. Ogni parola esclamativa è *finitiva.*
2. I vocativi, come parole esclamative, sono *finitivi.*
3. Tutte le parole che terminano il senso della proposizione principale, sono *finitive.*
4. Le proposizioni interrogative sono *sospensive*, perchè non hanno risoluzione che nella risposta.
5. Ogni proposizione *subordinata* che precede la principale, è *sospensiva* in tutti i termini.
6. Ogni proposizione *interrotta* è sospensiva.

ESEMPIO

Qui freno al-cor-so a-cui-tua-man mi ha-spinto.

(1) *Onnipossente-Iddio*, *tu vuo-i* (2) *ch' io ponga*
(3) *Io qui starò*—(4) *Di Gelboè son questi*
I monti (5) *or campo ad Isdrael* (6) *che a fronte*
Sta dell' empia Filiste (7) *Oh! potess' oggi*
Morte aver quì dall' inimico brando.

ART. V.

DELL'ACCENTO DRAMMATICO.

L'accento drammatico, o sia l'accento dell'azione

(1) *Onnipossente Iddiò*; è vocativo, quindi è finitivo, e forma cadenza.

(2) *Tu vuoi ch'io ponga qui freno al corso*; sono proposizioni interrogative, quindi *sospensive*, la cui maggior sospensione è nell' ultima parola *ponga* per la sua giacitura.
A cui tua man mi ha spinto è proposizione incidente su cui la sospensione si fa appena sentire.

(3) *Io quì starò* è risposta dell' interrogazione e fine del periodo quindi risolve la *cadenza*.

Compito il periodo resta ad arbitrio dell' intelligenza dell'attore la pausa.

(4) *Di Gelboè son questi i monti* è proposizione *finitiva* ma per legarsi alla subordinata si riprende tosto,

(5) *Or campo ad Isdrael* che potrebbe aver cadenza si sospende per legarsi alla proposizione incidente,

(6) *Che a fronte sta dell' empia Filiste* che forma cadenza è fine del 2° periodo, ove l'attore può prender riposo a suo piacere.

(7) *Oh!* proposizione esclamativa quindi divisa dall'altra pure esclamativa. *Potessi oggi morte aver qui dall'inimic brando* che forma cadenza.

e quello che con l'organo vocale impiega tutto il sistema muscolare della persona.

REGOLE

1. L'accento drammatico cade nella proposizione sulla parola, che esprime l'idea motrice del giudizio, p. e. *Pietro è buóno*, o sull'oggetto della proposizione *Pietro uccide Paólo*: l'accento drammatico cade sopra *buóno* nella prima proposizione; e nell'altra sopra *Paólo*.

2. Ogni interjezione, o qualunque proposizione ellittica che non costi che d'una sola parola ha in se stessa l'accento drammatico p. e. *áh! tuóna! pióve! ahimé* ec.

3. Nelle proposizioni negative l'accento drammatico non cade nè su l'oggetto, ne' sull'attributo, ma sull'avverbio negativo *non*, o *senza* etc. p. c. *Io nón avea pugnale.*

4. Nelle interrogative cade sulla cosa che si domanda p. e. *E tu chì sei?*

5. Se l'oggetto della proposizione è modificato da un aggettivo o da un genetivo, l'accento drammatico cade sul genetivo o sull' aggettivo: p. e:

Tu vuoi ch'io-rinnovelli
disperdìto-dolor etc. o pure
Il fior dei pródi Clefi ha raccolto
a se d'intorno o dei prodi il fiore
Clefi etc.

6. Quantunque ogni proposizione abbia da avere il suo accento drammatico; pure nella principale del periodo esso ha maggior forza, che nella subordinata, ed in questa più che nel l'incidente, p. e. *La bocca sollevò dal fero pasto.*

Quel peccator forbéndola ai capelli

Del capo ché gli avea di retro guasto;

Poi cominciò.

Ove la maggior espressione hassi sopra *bócca* oggetto della principale e sopra *cominciò*, meno poi in *forbéndola* gerundio e oggetto della subordinata, e meno ancora sopra il *ché* oggetto della proposizione incidente.

ALTRO ESEMPIO DELL'ACCENTO DRAMMATICO

Ah! potess' oggi

Mórte aver qui dall' inimico brando

Ma da Saul deggio aspettarla âhi! crudo,

Sconoscente Saul, che il campión tuo

Vai perseguendo fra caverne e balze;

Sénza mai dargli tregua: e David pure

Era, già un dì, il tuo scúdo. etc.

DELL'ACCENTO OPPOSTO VOCALE.

L'accento opposto vocale hassi, quando le parole si oppongono fra loro p. e.

Cóme ór vedi tú më cosi vegg' io.
L' ómbra sovénte della figlia uccisa.

Ove gli accenti tonico-vocali debbono essere più vibrati per mostrare opposizione.

ALTRO ESEMPIO DELL' ACCENTO VOCALE OPPOSTO

Oh! potess' òggi

Mórte aver qui dall' inimico bràndo;

Ma, da Saùl deggio aspèttàrla

Ahi crudo, sconoscente Saul che il campiòn tuo

Vai perseguendo per caverne e balze

Sénza mai dargli tregua

DELL'ACCENTO DRAMMATICO OPPOSTO.

L' accento drammatico opposto è quello che cade alle parole opposte, ma che sieno l' oggetto della proposizione, così nell' esempio suddetto in *më*, ed in *ömbra* oggetto delle proposizioni cadono gli accenti opposti drammatici.

ESEMPIO DEI TRE ACCENTI TONICO, DRAMMATICO, E DELL' ACCENTO VOCALE OPPOSTO.

Ah! potess' óggi

Mòrte aver qui dall' inimico bràndo
Ahi crudo sconoscente Saul, che il campion tuo
Vai perseguendo per caverne e balze
Senza mai dargli tregua.

ESEMPIO DE' 4 ACCENTI, TONICO, DRAMMATICO, VOCALE OPPOSTO, E DRAMMATICO OPPOSTO.

Al mio disègno
Si oppòse Telamón di Dirce amànte.
Supplicò, minacciò ma nón mi svólse
Dal mio propòsto. Desolato allóra
Mi si gettò perdón chiedéndo ai pièdi
E palesómmi nòn potersi Dìrce
Sagrificàr. Dal Nùme esser richièsto
D' una vèrgine il sàngue: e Dirce: il grémbo
Portar già càrco di crescènte prole
Ed èsso avèrne di marito i dritti (1)

(1) Si comprende che l' *accento tonico* appartiene ad ogni parola parlata l' *accento drammatico* è quello che impegna su questo accento tutto il sistema per dar più forza. L' *accento opposto* e di doppia forza dell' accento tonico impegnando il solo organo vocale e che infine l' *accento opposto drammatico* deve avere la massima energia si della persona come dell' organo vocale. In fine che ogni accento sia *tonico*, *drammatico*, *opposto*, o *drammatico opposto* divide necessariamente una parola dall'altra, lasciando più o meno campo alla *ispirazione* più o meno rapida.

CAPITOLO III.

DELLA DURATA.

La brevità o lunghezza maggiore o minore nel profferire una parola e l'intervallo che passa tra una parola all' altra è ciò che, secondo fu accennato, dicesi *durata*, o *tempo*.

Le regole generali della *durata* traggonsi dalla natura stessa delle parole, le quali essendo coordinate a comunicare altrui le nostre idee, ed a mostrargli la diversa intensità del sentimento abbisognano delle seguenti

REGOLE

Prima regola esser dee quella, di estendere più o meno la parola secondo la maggiore o minore distanza di colui che ci ascolta. Quanto dunque è più lontana una persona, tanto più si estenda la voce, e siccome la vibrazione maggiore sta ne' tuoni acuti, così scelgansi questi in preferenza, ed i più forti, secondo la costituzione di chi declama.

2. La distanza d'una ricordanza d'un tempo trascorso si calcola a un di presso col *tuono*, e colla *durata* della distanza di *luogo*, cioè con tuoni acuti,

AVVERTIMENTO

Le parole e le proposizioni si dividono in tre classi, alcune esprimono una *ragione*, altre un *sentimento*, altre una *ricordanza* ovvero una *descrizione*.

4. La parola che indica *ragione*, *dritto*, o *volontà*, vuole un' espressione vibrata, un tempo breve, ed un tuono medio.

5. Quella che indica un *sentimento*, ha un tempo accelerato nelle passioni eccitanti di sdegno, ira ecc: ed un tuono basso: nelle passioni poi deprimenti, cioè di dolore, o di desiderio ecc, si dovrà adoperare una durata maggiore *con tuoni acuti*.

6. Le parole che indicano *ricordanza* hanno un tempo uniforme ed allungato più delle altre parole, e delle pause anche maggiori, e tuoni acutissimi.

AVVERTIMENTO

Da tutto ciò deriva tre generi doversi distinguere per la durata, cioè il *dimostrativo*, il *patetico* o *sentimentale*, ed il *descrittivo*.

ESEMPIO DELLA DURATA DI CHI PARLA A PERSONA LONTANA.

Tempo 3/4 *Io* | *ti sal-* | *va-* | *i,* | *fra-* | *tel-* | *lo.* (1)

Alte mi | *ser-* | *bo in-* | *sin che* | *giun-* | *ga il gior-* | *no*

Che | *tu non* | *pian-* | *to, ma* | *san-* | *gue ne-* | *mi-co*

Scorrer fa- | *rai* | *su la pa-* | *terna* | *tomba.*

(1) Si misuri il tempo, ma la parola si parli e non si canti.

Tutte le apostrofe e tutti i modi esclamativi sono di simil durata cio, è di doppio tempo delle altre parole.

ESEMPIO DELLA DURATA DI AVVENIMENTI LONTANI.

Di quel | *tempo* | *sov-* | *venga-* | *ti* | *che* | - | *Delfo*
| - | *Vittime uma-* | *ne diman-* | *dato a-* | *vendo*
| *Al-* | *l' Erebo im-* | *molar do-* | *vea* | *Mes-* | *sene*
| *Una* | *vergin d'E-* | *pito.*

Si avverta che in questo caso la voce sia acuta, ma non vibrata come nell' esempio dell' apostrofe sopra accentuata.

ART. I.

DEL PERIODO DIMOSTRATIVO.

1. Nel periodo dimostrativo essendo l' anima tutta attività, come in un combattimento, in cui usa tutti i mezzi pronti per vincere; così fra tutti i tre generi di sopra enunciati, è questo il periodo in cui le parole e le pause devono essere brevi e vibrate.

Esempio del genere dimostrativo

Or | che in te stesso

Ap- | pien tu sei Sa- | ulle, | al | tuo pen- | siero |

| Deh | tu ri | -chiama | - | ogni pas | -sata cosa |

Ogni tu | -multo del tuo | cor non | vedi |

Dalla ma | -gion di | quei Pro | -feti | tanti |

Di Rama | egli esce | A | te chi ar- | diva |

Primo dir | che diviso | eri da | Dio? | L'au | -dace |

Torbi | -do ac | -cor | -to | ambizi- | oso | vecchio |

Samu- | el | Sacer- | do | -te a | cui fean | eco |

Le | sue ip | -pocrite | turbe, | A | te sul | capo

Ei | lampeg | -giar ve | -dea con | livi | -d'occhio |

Il re | -gal ser | -to | ch'ei cre | -dea | già | suo |

Già sul | bianco | suo crin | posato | quasi |

Ei | sel | tenea | quand'ecco | alto con | -corde

Vo | -ler del | popol | d'Isdraello | al | vento |

Sparsi ha suoi | voti e un | re guer | -riero ha | scelto |

Questo sol | questo è | il tuo de | -litto | ei | quindi

D' appel | -larti ces | -sò di Di | -o l'eletto |

Tosto | ch' esser | tu ligio a | lui ces | -sasti, |

2. Al periodo dimostrativo va anche subordinato l'interrogativo, ma in questo le parole sono aspre, brevi, e vibrate; e fra senso e senso passa una pausa lunga ed energica equivalente al tempo delle parole.

Chi sete ? | *Chi sete ?* | - | *Voi ?* |

ART. II.

DEL PERIODO PATETICO.

Il periodo patetico può riguardare le passioni *deprimenti*, come i desideri, la compassione, il dolore; ovvero le *eccitanti* come l'ira, l'odio, lo sdegno: o finalmente può contenere affetti che partecipano delle une, e delle altre: da ciò seguono tre classi di periodi cioè *patetico*, *deprimente*, *eccitante o misto.*

Il periodo delle passioni *deprimenti* ama le parole allungate in ragion della intensità della passione; quindi il tuono diviene più acuto, e lo sbalzo delle parole allungato, e non mai vibrato, ma smorzato legando spesso parola con parola o lasciando poco tempo all'intervallo p. e.

Co | *sì pur* | *fosse !* | *etc.*

Ah ! potess' | *oggi* |

Morte a- | *ver* | *qui dall'ini-* | *mico bran-* | *do* |

3. Il periodo delle passioni *eccitanti* serba nella

parole la più breve durata, e le pause eguali alle parole per la rapida *inspirazione*. Lo sbalzo delle parole è vibrato, e spesso sbalza nei tuoni bassi o profondi, e negli alti o acuti.

ESEMPIO.

Oh | rabbia | tormi dal capo la | corona mia

Tu che tan- | t' osi iniquo vecchio | trema

Chi | sei? | Chi n'ebbe anco il pensi- | ero | però! |

4. Il periodo *misto* partecipando dell' uno, e dell' altro serba durate lunghissime o brevissime secondo la passione che esprime: come si può vedere in questo periodo di sdegno e di tenerezza.

ESEMPIO.

Ahi! | Crudo

Scono- | scente Sa- | ul | che il camp- | ion | tuo

Vai perse gu- | endo per ca- | verne e | balze |

Senza | mai dargli | tregua | e | David | pure

Era | già un dì | il tuo | scudo | etc.

ART. III.

DEL PERIODO DESCRITTIVO.

Nel periodo descrittivo l'anima si trova in doppia operazione, cioè in ricordarsi, e in narrare; donde avviene che divide la sua azione in due tempi, e dà al linguaggio d' azione l' uno per esprimere la ricordanza; al linguaggio parlato l'altro: si ricorda e parla: come quel pittore che prima guarda l' oggetto e poi tira le sue linee: quindi serba le debite pause e gl'intervalli maggiori del periodo patetico, e dimostrativo.

ESEMPIO.

Allor che | *tutte* | - | *dormon* | *le* | *cose*
Ed | *io sol* | *veglio e si-* | *edo* | *al chiaror* | *fioco*
Di not- | *turno* | *lume* | - | *ecco il lu* | *me* | *etc.*

AVVERTIMENTO

DELLA DURATA DELLE PARTI, CHE COMPONGONO UN SENSO.

Abbiamo avvisato di porre qui in ultimo le seguenti regole che riguardano la durata delle parti delle frasi, poichè sono comuni a tutti i tre generi di sopra chiariti.

REGOLE DELLA DURATA RELATIVA DELLE PARTI DELLA PROPOSIZIONE.

1. Il nominativo, il dativo, l'accusativo, e l'ablativo hanno una durata eguale nel loro rapporto, il genitivo la più breve, il vocativo la massima: donde nascono le seguenti

REGOLE

Tutte le esclamazioni nel discorso hanno la massima durata, che ordinariamente è doppia relativamente alle altre parole.

2. Il verbo è ciò che denota l'azione: la sua intensità, la velocità, la gravezza, o la leggerezza, vien determinata dall'oggetto. Studiando adunque quanto si è detto di sopra, sarà facile rinvenire il tempo conveniente a ciascuna azione, ponendo ben mente alla distanza di luogo, di tempo, ed all' intensità dello affetto.

3. Essendo i periodi formati da proposizioni principali, subordinate, ed incidenti; si asseguerà il massimo tempo alla principale, il medio alla subordinata, il minimo alla incidente, ed alle incidenti d'incidenti anche meno.

4. Nel passaggio da un periodo all' altro deve necessariamente esservi una pausa, ed un passaggio di tuono massimamente quando si cambia il genere cioè dal Descrittivo al Dimostrativo etc.

CAPITOLO IV.

DEL TUONO

Abbiamo già di sopra detto come quella proprietà che rende un suono acuto o grave, si addimanda tuono.

Per avere una norma generale dividiamo i tuoni in *gravi, medii* ed *acuti*.

ART. I.

DEL TUONO DELLE PAROLE IN GENERALE.

1. Pria d'ogni altro è d'uopo ricordare che essendo il linguaggio il ritratto delle idee, e queste il ritratto delle sensazioni, perocchè *brutto* non è *bello*, *grave* non è *leggiero* ec. e dovendo a questo concorrere ogni parte di esso; nasce evidente la prima regola generale ed è: che il tuono delle parole debba essere in corrispondenza alle idee, e quindi la maggiore o minore altezza del tuono si conformerà alle idee che più o meno si vogliono far spiccare. L'alzare di tuono alcune parole e l'abbassarne dell'altre è il solo mezzo di sintassi per ben parlare: ma per il sentimento il tuono delle parole siegue lo stato dell'animo, il carattere la forza della passione, di cui finge di essere agitato colui che declama.

2. Ogni parola generalmente ha una gradazione di tuoni sempre crescenti fino all'accento tonico, donde ricade nel suo tuono fondamentale se finisce

il senso se non sbalza nell'ultima sillaba a tuono acuto.

3. Per siffatte ragioni ancora segue che le parole sospensive nella cadenza sbalzano di terza, e di quinta etc.

4. Lo sbalzo delle parole interrogative e per lo più maggiore: ma l'ultima sillaba sia breve e quasi tronca.

ART. II.

DEL TUONO, CHE PRENDONO LE PAROLE ESPRIMENTI PASSIONI.

1. Il pianto, il dolore, la compassione, il desiderio, la pietà e tutti gli affetti che concentrano le forze nel cuore, prendono un tuono acuto.

2. La volontà, l'ira, lo sdegno e la vendetta prendono un tuono medio, che spesso confina co' tuoni bassi.

3. L'orrore, il terrore, la paura, il silenzio, il disprezzo, la sorpresa e l'abborrimento prendono tuoni bassi.

4. Lo spavento tuoni acuti. La gioia tuono medio, e sbalza negli acuti o nei profrondi bassi.

DEL TUONO DELLE PROPOSIZIONI, E DELLE PAROLE CHE LE COMPONGONO.

1. La proposizione principale e i suoi aggiunti hanno il tuono più elevato. La proposizione subordinata il tuono medio.

L' incidente, il tuono più basso.

DEL TUONO DELLE PARTI DELLE PROPOSIZIONE.

2. Il soggetto della proposizione ha il tuono più alto o acuto, ma varia secondo la costruzione.

3. Chi dà norma ai tuoni è l'affetto.

L'oggetto il tuono basso.

Il verbo il tuono medio.

Gli accessori un tuono medio.

I genetivi un tuono basso.

Il verbo è ciò che costituisce l'azione. Esso da norma al tuono ed alla durata di tutta la proposisizione. Si divide principalmente in presente, passato e futuro: il presente ha un tuono medio; il passato e ed il futuro un tuono alto, più o meno acuto in ragione della maggiore o minor distanza dell'avvenimento che indica.

Quando ai moti del verbo i giudicativi hanno un tuono medio: gl' imperativi lo stesso, ma risoluto che scende al basso i condizionali hanno un tuono medio che sale all' acuto.

DEL PASSAGGIO DI TUONO.

Ogni passaggio di tuono suppone il passaggio da una passione ad un'altra, d'uno stato d'animo ad un altro, un cambiamento di movimento; per cui si conformi prima il nostro fisico in modo diverso da quello di prima, e quindi l'organo vocale fermato ad arte e con sicurezza a ciò che deve esprimere verrà col tuono della voce a distinguere questo cambiamento successo nell' interno.

Or tutte queste mutazioni non possone aver luogo nel nostro corpo, senza che avvenga una nuova sensazione od un risvegliamento d'idea o un atto di volontà; ma deve in questo passaggio esserci un'intermezzo ed una pausa; e questa sarà più o meno durevole; secondo che più o meno grave è la sensazione novella, o il transito dal periodo dimostrativo al descrittivo ec.

DELLE PAUSE ENFATICHE.

Da quel che si è detto scorgesi di leggieri che questo mutamento d' animo forma una pausa, in cui l' azion muta fa vedere ciò, che succede nell' animo per legare un sentimento all' altro. E però quando da un periodo si va ad un altro avviene una pausa enfatica, e si rimette il gesto p. e.

La bocca sollevò dal fero pasto
Quel peccator, forbendola a' capelli
Del capo, che gli avea di retro guasto.
Poi cominciò. (pausa) *Tu vuoi che io rinnovelli*
Disperato dolor! etc. (1)

Questi cambiamenti distinguono spesso i varî generi: cioè dimostrativo etc.

Non sono però da confondersi queste pause enfatiche colle piccole pause, che servono a distinguere senso da senso, o che servono per la necessaria *inspirazione*. La pausa enfatica esige un cambiamento deciso di tuono.

(1) Pausa enfatica, rimettendo il gesto.

CAPITOLO V.

DELLA ESPRESSIONE.

L' espressione è la maggior o minor forza, onde le parole vengono pronunziate: essa quindi dà il colorito a tutte le svariate specie di sentimento, e siccome ha sempre luogo o nell' organo vocale, o nel resto del corpo, così considereremo entrambe queste parti separatamente.

ART. I.

DELL' ORGANO VOCALE.

L' organo vocale può considerarsi come istrumento da fiato, e da corda.

1. Si adopera nel primo modo, allorchè vuolsi gridare minaccevolmente in chiamando una persona lontana, ed ordinariamente in tutti gli affetti di collera, e di minaccia.

A conseguire questo scopo bisogna tender le fibre della laringe, e spingere con violenza il fiato. Così la parola ne uscirà vibrata e forte, e lo sbalzo sarà veloce.

2. Negli affetti deprimenti nell' organo vocale, si restringono le fibre presso alle fauci: in tal caso il fiato non si può spingere con violenza, ma tenuemente, e rinforzando gradatamente la voce emessa.

3. Il medio dell' organo vocale serve negli affetti ordinarî, nelle narrazioni, e nel parlar senza molta passione.

ART. II.

DEL COLORITO O DELL' AFFETTO DELLA PAROLA.

Bisogna distinguere in ciascuna parola il suono, il peso, e l' immagine; il primo appartiene all' udito, il secondo al tatto, il terzo alla vista.

1. Tutto ciò che indica suono o mancanza di suono, si imita facendo rimbombar la parola nelle cavità auricolari. Ed a questo si riduce il genere descrittivo.

2. Tutto ciò che indica peso al contrario vuole la parola sia libera d' ogni morbidezza; e ciò appartiene al genere dimostrativo.

3. Il genere sentimentale poi è quello che fa prendere alla parola le più svariate modulazioni: e però noi in grazia di chiarezza lo risguarderemo negli affetti deprimenti e negli affetti eccitanti.

DELLE PASSIONI DEPRIMENTI.

1. Il pianto restringe le fauci, e formando dei tuoni acuti rimbomba nelle cavità nasali. La voce è tremante, come lo strumento da corda, che vi si adopera.

2. La misericordia ha una modificazione più sonora e meno acuta, nè rimbomba tanto nelle cavità nasali.

3. La paura ha un tuono basso e rimbomba nel petto, e tutte le estremità come le mani e le braccia accompagnano questo rimbombo tremando.

4. Il ribrezzo ed il raccapriccio partecipano dei tuoni acuti e gravi, rimbombano or nel petto, ed or nelle cavità nasali.

5. Nel desiderio o nella speranza si hanno i tuoni acuti, e l' organo vocale si adopera come istrumento da corda.

ART. III.

DELLE PASSIONI ECCITANTI.

1. Tutti gli atti di volontà si esprimono con tuono deciso. Per cie fare, l' organo vocale adoperandosi come strumento da fiato, tende le fibre con forza, e manda fuori con forza la voce.

2. Il grido, la minaccia, lo sdegno, e la vendetta hanno un tuono medio, che dà negli acuti. I muscoli ove si concentra la forza vitale, vibrano sì fortemente la parola che ne siegue uno sbalzo violento, e dà ne' tuoni bassi o profondi.

3. L' odio e il disprezzo rimbombano nel petto.

4. Tutto ciò che appartiene al canto od alla cessazione de' tuoni come la quiete, ed il silenzio rimbombano nelle cavità auricolari, e lo sbalzo della parola è dolce. Ed a questo va a ridursi il genere *descrittivo*.

Sicchè da tuttoquanto si è finora, divisato, può bene inferirsi che nel genere *descrittivo* la parola ha il rimbombo nelle orecchie: nel *dimostrativo* è vibrata senza rimbombo: nel *sentimentale* si usa dell' organo vocale come strumento da corda.

ESEMPIO

Così pur fosse! (1)
Ma mi conosci tu? (2) *sai tu qual sangue*
Dalle mani mi gronda? Hai tu veduto
Spalancarsi i sepolcri, e dal profondo
Mandarmi gli spettri a rovesciarmi il trono? (3).
E cacciarmi le mani entro le chiome
A strappar la corona? (4) *Hai tu sentita*
Tuonar d' intorno una tremenda voce,
Che grida: muori, scellerato, muori, (5)
Si morirò son pronto; eccoti il petto
Eccoti il sangue mio, versalo tutto;
Vendica la natura, e alfin mi salva
Dall' orror di vederti, ombra crudele.

(1) Sotto la potenza della vista.
(2) Sotto la potenza del tatto.
(3) Segue crescendo sotto la potenza del tatto.
(4) Sotto la potenze dell' udito.
(5) Sotto la potenza del tatto, sempre rescendo.

MODO DI SCRIVERE LA DECLAMAZIONE

Saul

Tuoni			
	Acuto		
Tuoni	Medio	Ombra adirata e tre-	menda
	Basso		

	sa làscia-mi dèh!		di	
dèh! cès-		—	vê-	a tuoi
			»	

		Ah!	o-	ve mi as
piè mi	pròstro	» dòve	fuggo	

							ri-	bil
-con-	—	—	oh	fera	om-	bra ter-		
do?								

placa-	ti		
		ma è sorda a miei	prieghi e m'
		»	

incàlza	â-		vi-	
	priti, o	ter-	vo m' in-	ghiòtti
		ra		

PARTE SECONDA

DELLA PANTOMIMA O DEL GESTO

DEFINIZIONI

Ciascun uomo è dotato della potenza di agire o di resistere agli oggetti che lo circondano, sì con la forza fisica, come con le facoltà intellettuali.

AZIONE.

Il movimento di due potenze che contrastano fra esse, si dice Azione.

GIUDIZIO.

Il giudizio è un azione dell' Intelletto.

IL GIUDIZIO ESPRESSO.

Il giudizio espresso con parole parlate si dice proposizione parlata.

Il giudizio espresso col gesto, si dice Azione.

DELL' ESPRESSIONE.

L' espressione *è il contrario* dell'impressione, *è la* reazione: *e la* reazione *e* l'azione *sono l'effetto della forza vitale; cioè della* sensibilità *e della* contrattilità.

DELLA FORZA VITALE.

Tutte le azioni che compongono la vita, derivano da due facoltà o proprietà, cioè la sensibilità *e la* contrattilità.

Per sensibilità *s' intende la facoltà degli organi viventi che gli fa avvertire l'impressione di altro corpo.*

La contrattilità *è l'altra proprietà per cui le parti eccitate dalla sensibilità si restringono e si dilatano etc.*

DELL' EQUILIBRIO.

Per Equilibrio *intendiamo il contrasto di due forze contrarie che agendo si bilanciano fra loro.* (1)

DELL' ORDINE.

L' ordine *è l' armonia di una forza contro molte forze contrarie che formano un sistema.*

La brevità è la genesi dell' ordine.

DELL' EQUILIBRIO DEL BELLO DELL' AZIONE.

Il Bello *dell' azione consiste nell' adoperare una forza proporzionata all' oggetto. Una forza esuberante o deficiente, generano l' esagerato o l' inefficace, modi entrambi* viziosi *che appartengono al* brutto.

Avendo stabilito il bello dell'azione stare nell'*equilibrio*, noi ne cercheremo le condizioni nel gesto.

(1) Il bello dell' universo consiste nell'equilibrio dei corpi celesti: è questa la bilancia con cui mantiensi il creato.

CAPITOLO I.

ART. I.

DEL GESTO IN GENERALE.

1.° Nella condizione reale, il bel gesto nasce dal bilanciare la nostra forza con la resistenza che ci offrono i corpi su cui agiamo.

2.° L'imitazione consiste nell'immaginare che gli oggetti ideati ci offrono la resistenza degli oggetti reali.

3.° La principal cosa per ritrovare la condizione di equilibrio di tutti i gesti, fa d'uopo rinvenire quella situazione più opportuna e vantaggiosa per resistere o agire su gli oggetti.

ART. II.

DELLA CONDIZIONE DI EQUILIBRIO DALLA STAZIONE ERETTA.

Non potendovi essere azione senza un punto dove l'uomo consista, è necessario di parlar prima della base.

AVVERTIMENTO

DELLA STAZIONE.

La *stazione eretta* è lo stato della stazione più ordinaria.

REGOLE

1. La condizione di equilibrio della *stazione eretta* è che la verticale abbassata dal massimo centro di gravità della persona venga a cadere sopra uno dei punti della base di sostegno, il che vale quando dire: poggiando il nostro corpo sopra il lombo dritto, il piede gli serva di colonna, e il piede sinistro di piccolo appoggio mobile. L' un piede dall' altro sia separato da uno spazio uguale della lunghezza di uno di essi ; ed il calcagno del piede mobile stia volto al piede stabile.

2. Se s'ingrandisce la base di sostegno allontanando i piedi e la *stazione* diviene più solida, in questo senso, ma perde di solidità dal davanti in dietro della persona, e fa mestieri di piegare alquanto le ginocchi.

3. Quanto più la base di sostegno è diminuita tanto meno la *stazione* è solida, e tanto più ha bisogno di maggiori sforzi muscolari per esser sostenuta, come accade quando c' innalziamo sulla punta de'piedi. Ciò essendo ogni *stazione* mal basata toglie vigoria al sostegno della persona , lo chè è vizioso.

ART. III.

DELL' AZIONE DEGLI OCCHI E DEL VISO.

Non vi può esser gesto determinato, se prima l'anima non lo determina. Gli occhi sono i primi a ma-

nifestare questa determinazione; gli occhi quindi sono principio e fine d' ogni gesto.

REGOLE

1. Gli occhi, contemporaneamente alla base, precedano qualunque gesto.

2. Il movimento degli occhi e dei muscoli dell'intero volto può supplire a molti inutili gesti delle braccia.

3. Ogni parola ha un accento tonico ed ogni accento è un azione; essa deve avere in conseguenza un movimento, e questo stia primieramente nel movimento degli occhi.

AVVERTIMENTO

Tutti i gesti si dividono in *attivi*, in *passivi*, e in *descrittivi*. I gesti *attivi* sono quelli che esprimono un atto libero di volontà. Come i modi imperativi, e tutto ciò ch'esprime ragione, dritto: etc.

I gesti *passivi* appartengono alle passioni deprimenti — I gesti *descrittivi*, alle ricordanze.

ART. IV.

CONDIZIONI DEL GESTO ATTIVO DELLE BRACCIA REGOLE DE' GESTI PIÙ ENERGICI.

1.° Si agisca bilanciando la parte che serve all' azione con la parte che sta d' appoggio alla persona, p: e: facendo base del piede sinistro si agisca col braccio dritto, e l'altro braccio resti cadon-

te ed inerte. Allora il braccio dritto si chiami il *braccio dell' azione*.

2:° Ogni gesto delle braccia o del braccio non s' incominci senza esser preceduto dal movimento degli occhi che l' accompagnano e dal prendere la stazione più opportuna ad agire.

3.° Che il *braccio dell'azione* nella stazione eretta sopra accennata, si estenda sino al livello degli occhi guardando orizzontalmente; ma non esca dalla direzione della punta dal piede.

4.° Che ove il capo si abbassi; o si levi, a guardare in alto; la base di stazione ordinaria si allarghi dal dinanzi in dietro. Di modo che il capo cada perpendicolarmente alla base di sostegno.

5.° Che tutti i gesti abbiano un movimento circolare o si estendano per avere la loro cadenza.

6.° Sotto un gesto principale si possono avere molti altri gesti con un piccolo cambiamento, or volgendo la palma della mano al cielo, or sollevandosi alquanto sulla punta de' piedi, or portando il centro di gravità della base dritta alla sinistra senza movere la stazione. Non si agisca con ambo le braccia senza un grave oggetto; ed allora si allarghi la base.

7.° Che il braccio, dove posa la persona, non si possa sollevare che alla metà del *braccio d'azione*.

8.° Che volendo sollevare la mano, o le mani in alto da sorpassare la testa, tanto più si allarghi la base piegando alquanto il ginocchio della detta base per quanto più alto si vogliono alzare le braccia ed il volto. Ma il *braccio d' azione* rimanga sempre più sollevato.

AVVERTIMENTO.

Tutte queste posizioni partono dal principio di equilibrio stabilito; perocchè solo con tali posizioni noi possiam usar la maggior forza tirando a noi, o respingendo un corpo posto nelle varie direzioni.

DEL GESTO PASSIVO.

Il gesto *passivo* appartiene alle passioni, e siccome abbiamo divise le passioni in due classi, cioè *eccitanti e deprimenti*, ne seguono le seguenti

REGOLE.

DEL GESTO DELLE PASSIONI ECCITANTI.

1.° Il gesto delle passioni eccitanti sia vibrato, e spesso sorpassi il capo, come nella collera, nella gioia etc.

2.° Nell' odio sia concentrato, e basso.

3.° Il disprezzo abbia un gesto riversivo come se allontanassimo lungi da noi qualche cosa e rivolgessimo altrove la lungi da noi qualche corpo, spesso rivolgendo il volto.

4.° Tutti i gesti che dinotano negazione sono ancora di tal natura.

REGOLE

DEL GESTO DELLE PASSIONI DEPRIMENTI.

1.° Il dolore, la commiserazione, la pietà etc. hanno un gestire lento umile e basso.

2.° L'orrore fa indietreggiare la persona protendendo le braccia e le mani aperte all'oggetto.

3.° Lo spavento le innalza.

4.° Gli oggetti possono essere in tutte le direzioni.

5.° In tutte le idee esprimenti desideri, amore, speranza, fato, numi, Dio, tempo, etc. l'attore rivolga al cielo gli occhi e il gesto per indicarli.

6.° In tutte le idee che esprimono volontà vendetta, morte etc. l'attore volga a terra il suo gesto.

7.° Le ricordanze hanno un gesto orizzontale.

8.° Nelle ricordanze incerte gli occhi si rivolgano al cielo.

9.° Nell'indicare se stesso, gli occhi si rivolgano al cielo, e poi si abbassino sulla propria persona etc.

10.° In fine perchè abbiamo ridotto che l'azione sui corpi immaginati debba essere eguale dell'azione che facciamo su corpi reali; così possiamo conchiudere che il gesto stia nella direzione degli oggetti che indicar vogliamo, ed in ragion delle forze che ci si oppongono ove si tratta di emovere un grave oggetto si agisca con ambe le braccia, e che la base sia sostegno alla persona nel modo più vantaggioso, e si badi non porre giammai una forza esuberante, nè una deficiente.

PARTE TERZA

DELLA MIMICA

La *Mimica*, come l' abbiamo definita è l'arte che insegna di unire al linguaggio parlato il linguaggio d'azione, di modo che l'attore possa agire con entrambi i linguaggi (1).

ART. I.

CONDIZIONI DI EQUILIBRIO TRA LA PAROLA ED IL GESTO.

L'*equilibrio* tra la parola e il gesto, sta che la parola, ed il gesto nel loro movimento abbiano un accento comune; di modo che nella cadenza della parola il gesto ricada con essa (2).

(1) Quest' ultima parte riguarda la pratica delle teorie anzidette.

(2) Per cadenza non s'intenda il rimettere il gesto, ma la estenzione de' muscoli; di maniera che nell' esempio anzidetto, può la persona rimanere il braccio alzato diretto al luogo dove si comanda di uscire, e soggiungere alla parola *partite*; *uscite*. *Io lo impongo*. Una nuova contrazione del muscolo del braccio lo piega alquanto e lo estende alla parola *uscite* con più vigore. Indi rimettendo il gesto cioè abbassando il braccio, e sollevando la persona per mostrare tutta la dignità, può soggiungere: *Io lo impongo*.

In tal caso non solo la voce o l' organo vocale, ma è mestieri che tutto il sistema muscolare concorra più o meno all' azione. p, e. prendete ad esaminare una parola sola dettata dallo sdegno che formi una proposizione e sia un azione mimica p. e. *Partite*. Il gesto del braccio abbia movenza alla prima sillaba, accento alla seconda, cadenza all' ultima. Come nella nota 2. della pagina precedente

REGOLE

1.° Perchè il gesto si unisca alla parola equilibratamente bisogna analizzare tutte le gradazioni della frase che si deve declamare.

2.° Ogni movimento esterno, e però ogni gesto, per esser sentito non ha principio che da un movimento interno.

3.° L' interno non cangia il suo movimento ordinario che per mezzo dell' *Inspirazione*. L'*Inspirazione* è dunqne il mezzo di questo cangiamento e di fingere gli effetti.

AVVERTIMENTO.

Gli *affetti* non sono che moti dell'animo più o meno violenti, più o meno lenti, assiderati, e languidi in relazione delle impressioni che modificano il nostro interno. Ciò avviene nella realtà. Nell'arte si giudica, non si sente fisicamente, quindi è che dopo aver giudicato bisogna imparare praticamente l' arte delle sensazioni, cioè come debba fingersi.

DELL' ARTE DELLE SENSAZIONI.

Ogni impressione violenta che riceve la persona sopra i sensi interrompe lo stato ordinario della respirazione e per istinto ci costringe ad una rapida Inspirazione. I polmoni s'innalzano, e rimangono sollevati senza emerger fiato. Questo stato noi lo chiamiamo *Sorpresa*, in cui l'anima è passiva ma tosto diventa attiva nella *sensazione*.

DELLA SENSAZIONE.

L'impressione avvertita dall'anima, dicesi *sensazione*.

La sensazione rinnovata dicesi *ricordanza*.

REGOLE PER IMITARE LE SENSAZIONI DELLA SORPRESA.

1.° Per imitare una sensazione bisogna conoscere a quale affetto appartiene per portare per mezzo della *Inspirazione* più o meno gagliarda la contrattilità nel diaframma onde enunciarla per mezzo della parola (1).

(1) Ecco come gli antichi aveano su ciò profondamente meditato.

Format enim natura prius nos intus ad omnem
Fortunarum habitum : juvat, aut impellit ad iram,
Aut ad humum moerore gravi deducit, et angit ;
Post effert animi motus interprete lingua.

HORAT. DE ARTE POET.

2.° Se la sensazione è dolorosa, la forza contrattiva si concentri sempre più nelle fibre del diaframma : i muscoli del volto per consenso si contraggano atteggiandosi al dolore ; la voce divenga esile ed acuta.

3,° Se la sensazione è piacevole il diaframma dopo la *sorpresa* dilati il petto ; la respirazione sia più libera come per godere, al che corrispondano i muscoli del volto.

4.° Se la sensazione incita allo sdegno la forza contratta al diaframma corre a concentrasi nell'estremità , come nelle mani , nei piedi etc.

5.° Si badi di non emettere la parola prima di modificare l'interno al dolore allo sdegno o a qualunque altro affetto.

6.° La parola non sia che una completa manifestazione di ciò che si è prima sentito: e questo sentire in parte dicesi *linguaggio mimico* ch' è l' imitazione del *linguaggio d' azione*.

7.° In fine ogni proposizione, non sia che l'enunciazione d'un' impressione ricevuta; quindi ogni proposizione sia distinta da un' altra come deve esserlo ogni parola ; ed abbiano il loro colorito; ma con questa legge, che il colorito della parola sia subordinato alla frase; la frase al periodo; il peridio all'espressione dell' animo , e l' animo al carattere del personaggio che si vuol rappresentare.

DEL CARATTERE.

Questa parola artistica indica il temperamento, o l' indole morale dell' uomo.

DEI TEMPERAMENTI.

I temperamenti sono *sanguigno, sanguigno bilioso, flemmatico*, *malinconico*.

Il *sanguigno* per la pieghevolezza della fibra serba mai sempre una mobilità nelle azion.

Il *Sanguigno bilioso* per la maggior vigoria degli organi ha maggiore sensibilità e contrattilità del *sanguigno*. Egli palesa la sua energia in ogni suo moto in ogni suo gesto. La sua espressione sarà gagliarda, o sarà proclive a passioni violenti, come sono i caratteri di *Oreste* e *Medea* etc.

Il *flemmatico* ha una lenta e snervata espressione.

Il *malinconico* ha un carattere mesto e pieno di chimere come il *Saul*, il *Macbett*. etc.

DELL' INDOLE MORALE.

L'*indole morale* è la modificazione che ciascun temperamento riceve dalla educazione, dal clima, dall' età, dalle passioni. etc.

DEGLI AFFETTI.

1.° Gli affetti non sono che movimenti dell'animo. Chi regola questo movimento? Il temperamento. Rapido e vibrato è nel *Sanguigno bilioso*: tardo nel *Melanconico* etc.

2.° Ogni affetto è un'azione ed ogni azione ha il suo *clima*, o sia un movimento sempre crescente, o decrescente.

3.° Le passioni deprimenti hanno un movimento decrescente che va sempre più ritardando.

4.° Le passioni eccitanti hanno un movimento sempre più crescente.

DELLA TRANSIZIONE O DEL PASSAGGIO IMMEDIATO D'UN AFFETTO AD UN ALTRO.

1.° Questo passaggio non si può eseguire senza cangiare l'interno per mezzo di una istantanea *Inspirazione*, e perchè questa possa aver luogo è mestieri cacciar tutta l'aria dai polmoni chè si abbassino interamente per potere con la massima energia rialzarsi ed eseguire questo passaggio.

PASSAGGIO ISTANTANEO DA UN AFFETTO ECCITANTE AD UN DEPRIMENTE.

ESEMPIO.

Nor. (con sdegno) *Non sai tu che il mio furore*
Passa il tuo.
Pol. (con fermezza) *Ch' ei piombi attendo.*
Nor. (con ira crescente) *Non sai tu che ai figli in core*
Questo ferro ...?
Pol. (con spavento) *Oh ciel che intendo!*
Nor. (come sopra) *Si, sovr' essi alzai la punta...*
(transizione) *Vedi vedi a che son giunta etc.*

Con quello che segue si deve dir sempre incalzando di modo tale che ultima parola sia pronunziata come si volesse proseguire più oltre la frase. L'aria venga tutta esaurita. La nuova *Inspirazione* dà luogo e mezzo a cangiare l'interno, pel passaggio dall'ira alla commiserazione. *Vedi vedi a che son giunta!* (1)

(1) Noi abbiamo recato l'esempio della più energica transizione, o sia dal cambiamento più deciso dell'interno, successo per la grande *Inspirazione*. Chè ove si volesse con

CAPITOLO ULTIMO.

DEL CANTO DECLAMATO.

Da quanto abbiamo detto si scorge chiaramente che la declamazione, come osservò Cicerone, non è che un canto meno pronunziato però del canto propriamente detto; quindi le regole che abbiamo date per la declamazione appartengono al canto.

REGOLE

1.° Non si speri aver buon canto senza una pronuncia esatta, senza l'accentuazione da noi stabilita, senza la giusta espressione della parola e della frase come abbiamo detto.

2.° Il così detto canto legato è comportabile nelle passioni deprimenti; nelle eccitanti è vizioso.

3.° Cercare quanto più si può di prender fiato nel modo che abbiamo indicato.

4.° Fare economia del fiato, e non prendere l'*Inspirazione* in modo sforzato.

5.° Cercar di gridar meno che si può se non si è obligato o da una grande passione, o dal fragoroso istrumentale.

accurato esame analitico parlare delle piccole *Transizioni* esse hanno luogo, tra una parola e l'altra, tra una proposizione ed un altra, e tra il passaggio di un'azione parlata e una muta.

FINE.